LIMBAJUL DRAMATIC

GABRIELA HAJA

1. Privire generală

Numim **limbaj dramatic** rezultatul modului particular de actualizare a limbii într-un text literar destinat reprezentării (scenice).

Precizăm de la început că facem distincția *limbaj teatral* (spectacol) – *limbaj dramatic*[1] (text scris pentru reprezentare), referindu-ne la *textul literar*, deoarece, pe de o parte, acesta este singurul element al spectacolului teatral care *concentrează și conservă* esența dramaticului și, pe de altă parte, spectacolul de teatru și textul dramatic constituie *două sisteme semiotice diferite*: spectacolul este sincretic, presupunând existența mai multor subsisteme; analiza acestui sistem ocultează textul, așezându-l alături de subsistemul iconic al decorului, de acela indicial al eclerajului etc.; textul dramatic este un sistem semiotic de sine stătător, având o importanță aparte[2]. Fără text dramatic nu poate exista spectacol de teatru; se poate crea un spectacol cu ajutorul luminilor, al sunetelor, al muzicii, al decorurilor, al mișcării etc., dar natura acestuia nu mai este dramatică, ci coregrafică.

Limbajul artistic reprezintă în sistemul limbii un domeniu privilegiat, ce se constituie ca mod de comunicare de grad secund, autoreferențial în multe cazuri[3].

---

[1] Optăm pentru acestă sintagmă tocmai pentru a sublinia faptul că textul dramatic este exprimarea dialogică a unei *acțiuni* verbale.

[2] „Ruptura între textul teatral și «încarnarea» sa scenică constituie o moștenire a tradiției teatrale și a practicii critice. Prin reacție, semiotica s-a interesat în primul rând de reprezentație, de unitatea scenică minimală [...], de taxinomia semnelor verbale și nonverbale, atitudine cu atât mai legitimă cu cât își propunea să dinamiteze logocentrismul dominant. [...] De aceea, pare imperativă reîntoarcerea la text fără a se pierde din vedere câștigurile certe ale semioticii spectacolului" (Daniela Rovența-Frumușani, *Observații privind specificul dialogului teatral*, în SCL, XXXVIII, 1987, nr. 5, p. 409). Noi propunem schimbarea accentului de pe relația *Autor [(Actor 1 ↔ Actor n)] – Public* pe relația *Autor [text scris pentru reprezentare] – Lector*.

[3] Considerăm că, încă de la început, arta s-a constituit ca mod de manifestare a comunicării cu divinitatea și deci nu putem vorbi de o referențialitate aparținând lumii imanente, ci de o referențialitate superioară, transcendentă, determinată de *sacralitatea* gestului artistic. În felul acesta conceptul de *mimesis*, în sens aristotelic, acoperă parțial raportul lume–artă, așa cum îl considerăm noi. *Mimesis* s-ar referi la inevitabila *analogie* existentă între lumea reprezentată – așa cum există – în conștiința umană în general și lumea reprezentată artistic, *conform* acestei conștiințe, dar care este o altă lume, o *nelume* am spune, în termeni eminescieni, în limitele imaginarului.

Sintagma[4] denumește modalitatea particulară de manifestare a artei literaturii în toată complexitatea sa.

Înțelegând teatrul ca formă particulară de manifestare a limbajului, după legi proprii de funcționare, vom încerca să descriem acest limbaj cu existență de sine stătătoare[5] în ansamblul limbii literare în general și în cel al limbajului artistic, în special, evidențiindu-i particularitățile ce-l disting și care îi conferă identitate în raport cu celelalte limbaje[6].

Finalitatea reprezentării operează modificări specifice la nivelul relației **autor–operă–receptor**, care se referă la text. Astfel, autorul dramatic își disimulează „vocea" în spatele vocilor plurivalente ale personajelor în acțiune, părând a se lăsa dominat de acestea, deși rolul său creator se menține de-a lungul textului, ca o supravoce directoare și tutelară, notată prin didascalii[7], în textul scris, dar asimilată în reprezentare de personaje (dialog), manifestându-se în mărcile reprezentării[8], determinând intonația, cantitatea și tempoul dialogului. Pe de altă parte, considerând opera ca mod de comunicare, intenționalitatea comunicativă auctorială, din etapa preorganizării textului, suportă modificări (pe care autorul nu

[4] Printr-o extensiune semantică, sub influența semioticii, apar alăturările „limbaj muzical", „limbaj plastic" (dintre ale cărui elemente enumerăm *punctul, linia, forma, culoarea, compoziția*) etc., cu referire, pe de o parte, la elementele care comunică și, pe de altă parte, la modalitatea proprie de structurare a acestora. Considerăm improprie utilizarea termenului *limbaj* pentru domenii artistice care nu comunică lingvistic, deoarece, în mod logic, limbajul se raportează la sistemul limbii (cf. Eugen Coșeriu, *Prelegeri și conferințe (1992–1993)*, supliment al „Anuarului de lingvistică și istorie literară", t. XXXIII, 1992–1993, Seria A. Lingvistică, Iași, 1994; Ion Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, București, Editura Academiei, 1973).

[5] Cf. Pierre Larthomas, *Le langage dramatique. Sa structure, ses procédés*, Paris, Librairie Armand Colin, 1972. „Ca dominantă a limbajului identificată în structura profundă a textului, dramaticul proiectează în structura sa de suprafață o serie de semnale și de reguli necesare construirii — la lectură — a unei lumi" (Mariana Net, *Limbaj și (meta)text dramatic*, în SCL, XXXVIII, 1987, nr. 5, p. 365). Noi dorim să punem în evidență, în cele ce urmează, aceste „semnale" și „reguli" care dau specificitate limbajului dramatic.

[6] Întrebarea lui I. L. Caragiale: *Oare este teatrul literatură?* are, din punctul de vedere al autorului, răspuns negativ, răspuns susținut și de afirmația sa, potrivit căreia „Faptul că unul dintre mijloacele sale de reprezentare este și vorbirea omenească nu trebuie să facă a se deduce teatrul ca un gen de literatură; din acest punct de vedere, teatrul ar avea mai multă rudenie cu arta oratoriei" (*Opere*, vol. IV, *Publicistică*, ediție critică îngrijită de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 596). Altfel spus, Caragiale înțelege teatrul numai ca reprezentare, ca sinteză a mai multor moduri de manifestare artistică. Această înțelegere nu exclude modul nostru de abordare a subiectului: în fond, vrem să arătăm felul în care finalitatea reprezentării este marcată în textul literar propriu-zis. Nu punem în discuție apartenența sau nonapartenența la literatură a genului dramatic, ci ne interesează în ce mod se manifestă teatrul ca artă literară particulară, ce-și păstrează identitatea nu numai față de celelalte genuri, dar și față de alte arte (cinematografia, de exemplu).

[7] Cf. Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1982, p. 22, 49, 141, 228, 230. Precizăm că și numele personajelor, așezate înaintea replicilor, aparțin didascaliilor.

[8] Aceste mărci nu sunt numai un rezultat al procesului de transformare a didascaliilor, în trecerea de la text scris la reprezentare; există și alte elemente prezente *în dialog* care aparțin acestui tip de mărci, evidențiate grafic (amploarea replicii, punctuația, frecvența etc.).

le prevede întotdeauna) determinate de natura operei, de posibilitatea reprezentării[9], de orizontul de aşteptare al receptorilor[10].

	DRAMATIC	EPIC	LIRIC
AUTOR			
	comunică mediat prin personaje adecvare la receptor	disimulat în narator originalitate	echivalent cu *eul liric* şocarea receptorului
	demoniac anarhic	demoniac echilibrat	simpatetic[a]
OPERĂ			
MATERIAL	cuvântul scris pentru reprezentare	cuvântul scris pentru lectură	cuvântul scris pentru lectură
PERSOANA	tu	el	eu[b]
TIMPUL	viitor	trecut	prezent[c]
SPAŢIUL	locul scenic, concret	mimetic, descris	abstract, sugerat
REFERENŢIALITATE	multiplă	unică	autoreferenţialitate
RECEPTOR			
	dublu[d] receptare spaţializată, sincronică	unic liniară, diacronică	unic tabulară, sincronică

[a] Cf. Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, ediţia a doua revăzută şi completată, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1944.

[b] Cf. O. Ducrot, Tz. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

[c] Cf. Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, Atlantis, 1946; Jean-Michel Adam, *Linguistique et discours littéraire. Théorie et pratique des textes*, Paris, Larousse, 1976.

[d] „Discursul teatral are proprietatea de a-şi dedubla spontan ficţiunea şi reflectarea ficţiunii prin ficţiune. [...] Limbajul teatral are un caracter cvasiperformativ [...], acţiunea enunţiatoare înlocuieşte acţiunea fictivă" pentru că „iconizarea enunţării este o trăsătură esenţială a discursului teatral" (Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 162 şi urm.). Această „dedublare" este determinată de intenţia reflectării realităţii, ca ţine de statutul de *analogon* al lumii (secvenţializat, desigur) pe care îl are textul dramatic scris pentru reprezentare.

---

[9] Textul dramatic s-a modificat — s-a *adaptat* — în funcţie de spaţiul în care va avea loc reprezentarea. Pentru amfiteatrul grec s-au scris anumite texte; romanii au inventat în secolul al II-lea d.Hr. cortina; forma „cutiei italiene" a modificat organizarea în acte, tablouri etc. a textului dramatic; scenele din textul dramatic al lui Molière, de exemplu, sunt scurte, pentru că trebuia să fie schimbate lumânările care luminau scena; forma şi poziţia scenei elisabetane permitea prezentarea simultană a mai multor scene sau determina poziţia spectatorului în sală; astăzi, forma şi locul scenei în sala de spectacole determină forma închisă sau deschisă a textului şi deci a reprezentării etc. Există păreri potrivit cărora rolul auctorial este minim în canavaua operei dramatice, „conflictul şi personajele există cu minime intervenţii ale autorului" (Silvian Iosifescu, *Construcţie şi lectură*, Bucureşti, Editura Univers, 1970, p. 134), iar mecanismele de punere în scenă pot pune în umbră chiar finalitatea reprezentării, ceea ce poate susţine disocierea terminologică făcută între „dramatism" (implicând conflictualul ce se extinde dincolo de teatru) şi „scenic" (determinat de mijloacele de reprezentare).

[10] Tragedia greacă este altfel receptată în secolul al XX-lea decât în antichitate. În încercarea lui de a reînvia catharsisul antic, Andrei Şerban reuşeşte doar o *nouă interpretare* a textelor vechi, receptată *estetic* de un public modern. Există şi aici o formă de catharsis, dar nu una în care sacrul reprezenta o circumstanţă permanentă — cum se întâmpla cu cinci secole înainte de Hristos —, ci una influenţată de frumuseţea spectacolului, într-o permanentă conştientizare de către spectator a faptului că participă, ca spectator, la un spectacol de calitate.

Luând în considerare trăsăturile specifice limbajului artistic în general — punerea în evidență a limbii, convenționalitatea, preorganizarea (intertextualitatea), construirea (integrarea compozițională a elementelor utilizate în text) — am propus tabelul de mai sus, schematizând cele trei limbaje din perspectiva relației anunțate.

Conturat prin elemente particulare, ca diferit de epic și liric, genul dramatic se manifestă mai întâi în Grecia secolului al V-lea î. Hr. În procesul de metamorfoză parcurs, genul dramatic pornește de la manifestarea ritualică, sacră, în cadrul serbărilor dionisiace. O dată cu impunerea esteticului, teatrul se desacralizează treptat, ultimul element păstrat, înainte de a fi complet absorbit artei literaturii, este cel al catharsisului, purificare definită de Aristotel ca fiind rezultat al milei și al fricii[11]. În secolul al V-lea î. Hr., tragedia greacă se transformă rapid, atingând apogeul. Importantă nu mai este dimensiunea sacră, ci gestul de autocomunicare al autorului, prin intermediul textului și al reprezentării[12]. Neputând exista operă dramatică fără spectatori, autorul este obligat să se adecveze acestui public, pe de o parte, dar și mijloacelor de reprezentare, pe de altă parte[13].

Prin cele notate mai sus, situăm în perspectiva istorică un element fundamental, care determină specificul limbajului dramatic[14]: *simultaneitatea* a două moduri diferite de existență a limbajului – *oral și scris*; având la origine o tradiție orală, *textul dramatic păstrează elemente ale oralității*: *fiind destinat*

[11] Aristotel este primul care face distincția între comedie și tragedie, pornind de la originea, subiectul și mijloacele de realizare a operelor dramatice: „Ivită din capul locului pe calea improvizărilor (ca și comedia de altminteri: una mulțumită îndrumătorilor corului de ditirambi, alta celor de cântece licențioase, din cele ce, până în zilele noastre, mai stăruie prin multe cetăți), tragedia s-a desăvârșit puțin câte puțin, pe măsura dezvoltării fiecărui nou element dezvăluit în ea, până când, după multe prefaceri, găsindu-și firea adevărată, a încetat să se mai transforme" (Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M. Pippidi, ediția a III-a îngrijită de Stella Petecel, București, Editura Iri, 1998, 1447 a, 1449 a).

[12] „Tragedia e, așadar, imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune, ci nu povestită și care, stârnind mila și frica, săvârșesc curățirea acestor patimi" (*ibidem*, 1449 b). S-a păstrat totuși elementul de sacralitate în teatru, dar cu alte conotații decât cele inițiale, în *teatrul misterelor* (secolul al XII-lea) ori, la noi, în teatrul popular, jucat în cadrul riturilor de trecere la noul an. Precizăm că nu privim elementul sacru ca expresie a continuității culturale, ci considerăm că manifestările dramatice sacralizate țin de un anumit mod de gândire și de manifestare general uman (cf. Lucian Blaga, *Despre gândirea magică*, București, 1941).

[13] Este cunoscut faptul că autorul, poetul tragic, scria, regiza, juca el însuși, putând concepe și decorul. Această situație este frecventă și mai târziu.

[14] Lucrul este valabil pentru genul dramatic în general, indiferent de formele de expresie particulare.

întotdeauna reprezentării[15], textul este astfel scris încât să poată fi rostit[16] de către anumiți actori[17], în fața unui anumit public. În felul acesta, textul dramatic se distinge de acela epic și de cel liric, prin prezența, în interiorul textului (didascalii și dialog[18]), a unor *mărci ale reprezentării*.

Alături de aceste elemente generale de structură compozițională situăm *mărcile formale* ale unui text dramatic, mărci care sunt determinate de procesul de preorganizare a textului și care păstrează schemele concepției dramatice: *lista personajelor*[19] (*dramatis personae*), așezată după titlu și subtitlu[20], înaintea dialogului, urmată deseori de *precizări legate de locul și timpul acțiunii, prezența numelui personajelor în fața dialogului, indicațiile regizorale așezate între paranteze ori scrise cu alt corp de literă* etc., împărțirea textului în *acte, tablouri, scene*, a căror structurare este determinată de evoluția *conflictului*, element esențial în teatru[21].

---

[15] Chiar dacă sunt texte care nu au fost niciodată reprezentate, aceasta nu înseamnă că în intenția autorului n-a existat reprezentarea. A. de Musset scria declarat teatru pentru lectură, dar, un secol mai târziu, textele sale „pentru fotoliu" au fost puse în scenă.

[16] Caragiale observase prezența „vorbirii" în teatru (I. L. Caragiale, *op.cit.*, p. 596).

[17] Sunt destule exemple de actori pentru care s-au scris piese speciale. La noi, Mihail Sebastian creează rolul profesorului Miroiu, din *Steaua fără nume*, pentru Radu Beligan; în secolul trecut, V. Alecsandri scrisese ciclul Chiriților pentru Matei Millo. În acest context, putem invoca și teatrul tip *commedia dell'arte*, mai dependent de personalitatea actorilor, dar și piesele lui Molière și cele ale lui Shakespeare, în care autorul se comunică, chiar dacă parțial (ca autor, regizor, actor), dar comunică și în funcție de ceilalți actori, pentru că el scrie pentru o trupă, relativ stabilă, de actori.

[18] De altfel, raportul didascalii–dialog într-un text dramatic variază în funcție de epocă și loc istoric; există destule texte dramatice în care didascaliile sunt absente, fără a deteriora cât de puțin posibilitatea de reprezentare a acestuia. Prima ediție a operelor lui Shakespeare nu conține didascalii. Ele *au fost deduse din textul dialogat* de Ben Johnson și păstrate în edițiile ulterioare. La cealaltă extremă se află teatrul modern, în care didascaliile ocupă un loc foarte important (Adamov, Genet) din punctul de vedere al semnificației. S. Beckett a scris *Acte fără cuvinte*, care se constituie numai dintr-o lungă didascalie — un fel de teatru mut, în fond, pantomimă.

[19] Lista personajelor poate fi lapidară, cuprinzând numai numele și, eventual, vârsta personajelor (ca în piesele lui Alecsandri mai sus citate) sau, dimpotrivă, mult lărgită, devenind pretext pentru realizarea unor „biografii" ale personajelor (ilustrativă în acest sens este *O scrisoare pierdută*. Comedie în patru acte de I. L. Caragiale); modul de prezentare a listei de personaje se modifică în funcție de epocă, stil, specie etc., la același autor sau la autori diferiți.

[20] V. Alecsandri, *Sânziana și Pepelea*, feerie națională în patru acte; *Despot-Vodă*, legendă istorică în versuri, 5 acturi și 2 tablouri, 1558–1561. Subtitlul, explicativ, plasează de la început textul într-o schemă a speciilor, obligând receptorul la o decodare intertextuală și prevenind orizontul de așteptare al lectorului (spectatorului), fie adecvându-se acestuia, fie șocându-l, ironic sau parodic: Dürenmatt, *Romulus cel Mare*. Comedie istorică cu totul neistorică, în patru acte, *Vizita bătrânei doamne*. Comedie în patru acte cu postfață.

[21] Etimologia cuvântului *dramă* (gr. δραμα „acțiune") susține definiția aristotelică a teatrului care prezintă „oameni în acțiune". Acțiunea este generată și are continuitate prin conflict sau tramă, care menține tensiunea dramatică, obligând la *concentrare* și la *construirea dialogului* în funcție de *conflictul* al cărui deznodământ, cunoscut *de la început* de autor, determină întreaga structură internă (de profunzime) a textului. *Commedia dell'arte* se constituie dintr-o improvizare a dialogului, tipizat altminteri, pornindu-se de la canavaua ce schița conflictul. Fiind cea mai deschisă formă a literaturii,

Pus în pagină, un astfel de text se distinge vizibil de unul în proză sau de unul liric[22], caracteristicile sale fiind evidente în modalitatea *lingvistică* de expresie şi receptarea *spaţializată*[23].

Făcând o analiză, chiar sumară, a funcţiilor stabilite de R. Jakobson[24], în domeniul limbajului dramatic, vom observa o serie de trăsături specifice acestui mod de comunicare[25]:

a) funcţia *emotivă*, referitoare la emiţător, este importantă în teatru, având în vedere emiţătorul multiplu (autor, personaje);

b) funcţia *conativă*, referitoare la destinatar, impune dublului destinatar al mesajului teatral (personaje şi lector/spectator) luarea unei decizii, participarea, chiar subiectivă şi provizorie;

c) funcţia *referenţială*, cea mai complexă în limbajul dramatic, presupune, pe de o parte, existenţa unui referent al textului teatral, care se constituie ca un analogon al lumii[26] şi a altui referent, cel al spaţiului de desfăşurare a reprezentării, şi, pe de altă parte, referentul textului propriu-zis, text care, la rândul lui, poate deveni referent pentru un alt text[27];

d) funcţia *fatică* asigură, în interiorul textului, relaţia dintre personaje, iar în reprezentare marchează condiţiile comunicării, statutul (de spectator al) receptorului;

e) funcţia *poetică*, înţeleasă de Jakobson ca proiecţie a axei paradigmatice asupra celei sintagmatice, funcţionează în relaţia text–reprezentare, în cadrul căreia linearitatea sau tabularitatea textului devine tridimensională şi sincretică în reprezentare (chiar dacă aceasta se desfăşoară în imaginaţia lectorului).

---

destinat unui receptor cunoscut (care poate concura locul privilegiat al autorului), teatrul suportă modificări în funcţie de acest destinatar şi cele mai recente manifestări teatrale oferă explicit, în spectacol, posibilitatea implicării publicului şi a participării acestuia la rezolvarea conflictului (indiferent dacă sau cum a fost prevăzută de autor) în *happenings* ori în spectacole „de atelier", cu regizorul printre actori. Se poate vorbi de o „tiranie" a receptorului, autorul dramatic fiind mai puţin liber decât autorul epic sau decât cel liric; scriind, „el nu este niciodată singur" (Pièrre Larthomas, *op. cit.*, 46), iar opera sa devine de o complexitate neatinsă de celelalte genuri literare.

[22] Este cu atât mai vizibilă această diferenţă atunci când analizăm texte dramatice *în proză* sau *în versuri*. Legile interne de organizare a textelor diferă fundamental de cele aparţinând epicului sau liricului; pe de o parte, se impune clasica lege a celor trei unităţi (respectată mai mult sau mai puţin fidel), iar vocea auctorială intervine numai în spaţii marcate grafic, pe de altă parte, elementele prozodiei lirice sunt selectate, combinate şi adecvate dialogului şi, în ambele situaţii, reprezentării.

[23] Modalitatea de expresie în reprezentare este complexă, *sincretică*, iar receptarea este *sincronică*, presupunând un sistem de semne organizate spaţio-temporal, într-un timp al reprezentării şi al receptării echivalente, de obicei, ca durată. Textul dramatic scris suportă modificări în reprezentare sau, cel puţin, o *interpretare* a regizorului, ce va pune în evidenţă elemente care pot schimba semnificaţia iniţială. La aceasta se adaugă intervenţiile actorilor. Aceste intervenţii asupra textului pot fi notate sau nu într-un *caiet de regie*. Mai evidente sunt elementele teatrale în cazul unui text epic dramatizat şi unde aceste elemente sunt căutate sau *create* de cel ce dramatizează.

[24] *Essais de linguistique générale*, traduit et prefacé par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1963.

[25] Sistemul celor şase funcţii se referă la limbajul dramatic ca ansamblu — text–reprezentare.

[26] Cf. Mariana Neţ, *O poetică a atmosferei*, Bucureşti, Editura Univers, 1989.

[27] *Ubu Roi* (1896) de Jarry devine referent pentru textul lui Apollinaire, *Mamelele lui Tiresias*.

Vom urmări, în cele ce urmează, mărcile reprezentării, aşa cum apar ele în didascalii şi dialog[28]. Spre deosebire de dialogul obişnuit, cel dramatic comportă două niveluri ale conţinutului, ceea ce presupune mesaje diferite; acelaşi sistem de semne lingvistice cuprinde: *conţinutul enunţurilor* din dialog şi *informaţiile referitoare la condiţiile de producere a enunţurilor*. Aceasta determină artificialitatea dialogului dramatic, ce are la bază raportul de forţe dintre personaje, ca expresie lingvistică a conflictului, astfel încât orice enunţ interogativ devine pretext de continuare a dialogului (de punere în replică a interlocutorului), presupunând că autorul investeşte intenţionat un personaj cu funcţia de interogator, având pregătit dinainte răspunsul[29] (astfel că, în teatru, nu există nici o întrebare fără răspuns). Pe de altă parte, nu dialogul generează conflictul, ci, dimpotrivă, îi este subordonat, amploarea, ritmul, tempoul, inflexiunea, continuitatea dialogului fiind determinate de evoluţia acestuia[30].

Pornind de la un conflict[31] conform căruia evoluează personajele (şi, implicit, dialogul, care este una dintre formele de existenţă a acestora) şi care este sau nu rezolvat în final[32], textul dramatic este conceput ţinându-se seama de convenţiile celebrei legi a celor trei unităţi[33]. Astfel, acţiunea dramatică, născută din cuvinte, este concepută potrivit *spaţiului scenic* şi economiilor acestuia[34] şi potrivit *timpului*

---

[28] Chiar în cazul monologului putem vorbi de dialog, destinatarul mesajului putând fi însuşi emiţătorul, dar existând şi un receptor permanent, implicit, lectorul sau spectatorul (cf. Pierre Larthomas, *ibidem.*; Natalia Golubeva-Monotkina, *Questions et réponses dans le discours dialogique*, în „La linguistique. Revue de Société internationale de linguistique fonctionnelle", vol. 31, tom I, 1995).

[29] Cf. O. Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972.

[30] Au fost stabilite tipurile de dialog, în funcţie de normele retoricii, şi formele lor combinate (vezi J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950): replici întrerupte, schimbul rapid al interlocutorilor, falsul dialog, dialogurile paralele (cu sau fără aparteu) etc.

[31] Conflictul dramatic are la bază un motiv literar (ce poate să apară în orice operă literară; diferenţa constă în modul de *literarizare*); lista acestor motive este largă (vezi V. I. Propp, *Morfologia basmului*, Bucureşti, Editura Univers, 1970; E. Souriaux, *L'Avenir de l'esthétique*, Paris, Corti, 1929), de aceea vom enumera doar o parte selectată în funcţie de frecvenţa utilizării: *hybris*-ul şi *hamartia*, răzbunarea aproapelui, răzbunarea care urmează crimei, ura celor apropiaţi sau a celor depărtaţi, adulterul ucigaş, imprudenţa fatală, crima involuntară, iubirea împiedicată de cei apropiaţi sau de străini, sacrificiul, necesitatea sacrificării, rivalitatea între egali, crima din gelozie, dezvăluirea dezonoarei unei fiinţe dragi, iubirea unui duşman, ambiţia, revolta împotriva divinităţii ori a puterii unui tiran, eroarea judiciară, pierderea cuiva apropiat — fiecare motiv fiind interpretat fie din perspectiva filozofică, fie din aceea socială, fie din cea psihologică (ori combinări ale acestora).

[32] În teatrul contemporan se preferă, tot mai frecvent, finalul deschis, în care conflictul rămâne nerezolvat (sau este lăsat nerezolvat petru o rezolvare propusă de regizor ori de receptor) în vederea transferării lui în viaţă, intenţia fiind de a se elimina într-un fel convenţia teatrală şi de a crea o nouă formă de participare a receptorului la artă.

[33] În sens larg, fără tirania cu care se manifesta ea în clasicismul francez. O formă extremă de respectare a legii constă în realizarea unei opere dramatice a cărei durată în timp, ca reprezentare, să fie echivalentă cu durata „reală" a acţiunilor reprezentate şi care nu putea depăşi câteva ore (cf. Ion Zamfirescu, *Panorama dramaturgiei universale*, Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, 1974).

[34] Rolul antecamerei, al balconului, al pieţei în teatru a fost analizat de R. Barthes în *Racine*, Paris, Seuil, 1963. *Teatrul pe butoaie*, care are în intenţie reînvierea modelului *commedia dell'arte* şi

reprezentării[35]. Împărţirea în acte, tablouri, scene[36] urmăreşte o anumită coeziune a acţiunii dramatice, care poate fi unitară sau nu, dar care rămâne, în orice caz, *coerentă* (pentru că intră într-un sistem semnificant).

2. Spaţiul

Faţă de textul epic (romanesc) a cărui lectură rămâne diacronică şi liniară (chiar dacă poate fi „spaţializată" prin descrierile şi localizările notate de narator) ori de cel poetic (liric) care, tabular fiind, rămâne în limitele celor două dimensiuni ale paginii, textul dramatic *obligă* la o lectură sincronică, etajată, spaţializată; punerea în spaţiu a textului dramatic devine echivalentă cu punerea în scenă. Spaţiul este dedus din text şi este concretizat în *locul scenic*, construit special[37].

Elementele ce contribuie la construirea acestui spaţiu (pe scenă sau în imaginaţia lectorului) provin din textul dialogat sau din didascaliile de la începutul textului:

„În capitala unui judeţ de munte, în zilele noastre" (I. L. C., T. 66);

„Locul acţiunii: pe Argeş în jos. Timp mitic românesc" (B., T. I, 64).

Acest spaţiu este populat şi delimitat de *obiecte teatrale* care pot constitui referenţialitatea secundă (internă) a dialogului, aparţinând spaţiului închis al imaginarului (potrivit convenţiei întărite permanent prin funcţia conativă). Obiectele teatrale pot fi *animate* (corpul actorilor) sau *inanimate* (elementele de decor, accesorii etc.), *utilitare* (orice element de decor ori accesoriile ce apar în text

---

se adresează unui public aleatoriu, invitat să accepte convenţia jocului şi să participe, se aseamănă, prin modul de prezentare a spectacolului (în aer liber, în pieţe etc.), cu mai vechile jocuri de soitari, cu teatrul *karagöz* sau cel cu marionete (cf. Ion Zamfirescu, *Teatrul european în secolul luminilor*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1981, T.T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, ediţie, studiu introductiv de I. C. Chiţimia, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, Simion Alterescu (redactor responsabil), *Istoria teatrului în România*, I, Bucureşti, Editura Academiei, 1965).

[35] Apărută în 1895, cartea lui Appia despre exigenţele punerii în scenă a dramei lui Wagner (*La mise en scène du drama wagnerién*, Paris, Leon Chaillez) observă efortul compozitorului de a crea, prin grandios (orchestre uriaşe, durata spectacolelor, decorul fastuos implicând ingeniozitate şi efort tehnic — ce a determinat construirea unui teatru special) iluzia participării la mit. Şi în intenţia lui Wagner a fost reînvierea catharsisului, purificarea prin artă.

[36] Referitor la împărţirea textului dramatic, notăm existenţa pieselor într-un act (specii dramatice comparabile ca dimensiune şi complexitate a acţiunii cu schiţa).

[37] Locul scenic are câteva caracteristici:

1) este un loc limitat, circumscris, un fragment deschis posibilităţilor simbolizării infinite în spaţiul real;

2) este deschis relaţiei scenă–sală, permiţând confruntarea actor–spectator şi determinând-o în funcţie de formă şi epocă;

3) forma scenei şi a sălii de spectacol determină modul de teatralizare (simultaneitatea sau succesiunea scenelor — teatrul elisabetan permite simultaneitatea scenelor şi dialogurile paralele);

4) locul scenic mimează realitatea şi are o dublă natură: una simbolică, metaforică, metonimică faţă de lumea reală şi una autoreferenţială, închisă, loc concret al jocului actorilor.

sau pe scenă vor fi cu siguranţă introduse în evoluţia conflictului), *referenţiale* (un decor naturalist trimite la viaţa obişnuită) sau *simbolice* (funcţionând retoric în acest caz, obiectele teatrale pot modifica semnificaţia textului[38]). În ce priveşte corpul actorului şi locul lui în spaţiu, observăm că, în unele perioade, avea puţină importanţă în semnificare şi de aceea există puţine indicaţii cu privire la poziţia şi mişcările personajelor (excepţie fac, desigur, spectacolele de mimi)[39].

Abia spre sfârşitul secolului al XIX-lea creşte importanţa gestualităţii ca paralimbaj în reprezentare[40], astfel că gesturile, atitudinile, deplasările, contactele (ce însoţesc comunicarea verbală obişnuită) devin în text generatoare de semnificaţii.

Nu este vorba de spontaneitate în mişcarea dramatică, ci de o adecvare a mişcărilor la conţinutul enunţurilor şi la poziţia faţă de spectatori[41]. Există cazuri în care gestul lipseşte sau, dimpotrivă, înlocuieşte replica:

---

[38] În America anilor '40 au fost puse în scenă piesele lui Shakespeare *Hamlet* şi *Iulius Caesar*, prima ca un mister păgân, jucat de actori de culoare, a doua jucată de actori costumaţi în uniforme militare germane. O altă piesă shakespeariană, *Regele Lear*, a fost adaptată, în anii '80, modelului teatrului tradiţional japonez actualizat, în care măştile au fost înlocuite de machiaj, iar locul fiicelor nefericitului rege a fost preluat de personaje masculine. Tot aici putem aminti concepţia dramatică din „manifestul utopic" *Pluridimensionalitatea teatrului* al lui George Astaloş (în *Politikon*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1996, p. 295–335).

[39] Într-un dialog *Despre dans*, Lucian din Samosata (cca 125 – cca 192 î. Hr.) descrie arta dansatorilor, situând-o, din punct de vedere estetic, pe o poziţie superioară celei a artei dramatice; de altfel, la Roma, tragedia şi comedia sunt înlocuite, treptat, de spectacole muzicale însoţite de dans şi pantomimă, aşa cum, în plan literar, tragedia (genul dramatic în general) este înlocuită de roman; din fragmentul următor putem desprinde câteva elemente interesante privind reprezentarea în epoca descrisă de autorul antic: „Mai întâi tragedia. Să ne dăm seama ce este ea, după costumul ce-l întrebuinţează. Nu e o priveliştе respingătoare şi groaznică să vezi un om lung şi deşirat peste măsură, încălţat cu nişte *cothurni* înalţi, având o mască ce-i acoperă faţa şi care cască o gură cum nu s-a mai văzut, ca şi cum ar voi să-i înghită pe spectatori? Nu mai pomenesc de pieptarul care ascunde pieptul şi pântecele actorilor de tragedie. [...] Şi cum mai strigă dinlăuntrul măştii, ridicând şi coborând glasul! Uneori, în timp ce se plimbă, îşi cântă în măsuri iambice — lucru deosebit de grotesc — propriile lor nenorociri. Ei nu dau socoteală decât de glasul lor; restul îi priveşte pe acei poeţi de odinioară" (Lucian din Samosata, *Scrieri alese*, ediţia a doua, traducere şi note de Radu Hîncu, cuvânt înainte de Sanda Diamandescu, Bucureşti, Editura Univers, 1983, p. 227).

[40] Firește, nu ne referim aici la piesele din tradiţia orientală, în care mişcarea, pantomima au o semnificaţie la fel de mare cu aceea a textului. În privinţa teatrului european, eficacitatea gestului care înlocuieşte textul este mai mare în comedie, fiind preluat şi de cinematografie, unde grosplanul poate exploata la maximum mimica. La fel, utilizarea măştii în teatru devine semnificativă prin ea însăşi, punând totodată în valoare pantomima.

[41] Punerile în scenă ale lui K. S. Stanislavski, A. Appia, G. G. Craig, Meiningen, A. Artaud, J. L. Barrault vor influenţa concepţia dramatică a autorilor, care vor pune tot mai mult accentul pe viaţa interioară a personajelor, exprimată în discursul dialogat, în mişcare etc. Pentru exemplificare, vom cita un fragment din crezul artistic al primului dintre cei enumeraţi: „Sistemul meu se compune din două părţi principale: 1) munca interioară şi exterioară a actorului cu el însuşi şi 2) munca interioară şi exterioară a actorului cu personajul. [...] Munca cu personajul cere studiul conţinutului spiritual al operei, adică descoperirea acelui nucleu germinativ care-i defineşte sensul general fiecărui

„BRÂNZOVENESCU (trăgându-l de mânecă): Tache! Tache!
FARFURIDI (smucindu-se): Ia lasă-mă-n pace, să mă răfuiesc odată cu domnul..." (I. L.C., T.116)

Se pot face trimiteri în dialog la elemente de scenografie sau la posibila gestică a personajelor:

„TIPĂTESCU: Ei! Neică Zahario, ce e? ia spune, te văz cam schimbat!...
TRAHANACHE: Ai puțintică răbdare, să vezi..." (I. L.C., T.74),

caracterul neobișnuit al enunțului putând produce suspansul între timpul real și cel al enunțului dialogat:

„BRÂNZOVENESCU: Poate să nu fie tocmai așa; poate că e o manoperă... o manoperă grosolană, ca să intimideze pe câțiva nehotărâți...
FARFURIDI (cu intenție fină): Pe venerabilul d. Trahanache l-am văzut intrând la Cațavencu, astăzi pe la zece, când mă duceam în târg..." (I. L.C., T.79)

sau enunțul refăcând informațiile în raport cu replica anterioară:

„FARFURIDI (cu intenție): Ei?
BRÂNZOVENESCU (cu îndoială): Să fie trădare la mijloc? Ai?" (I. L.C., T.79).

Dincolo de frecvența gestualității în text, important rămâne faptul că gestul poate modifica semnificația enunțului din dialog[42]. De aceea, gestul teatral este util numai în funcție de preocuparea estetică, impunând o semnificație ce concentrează nivelul de profunzime a textului.

Între elementele de decor unele sunt variabile (lumina, umbra, zgomotele etc.), iar altele invariabile (mobilier, clădiri, decor pictat de fundal etc.). Muzica este și ea un element de decor, putând avea în același timp funcție conativă. În vodevil, de exemplu, textele vorbite și cele cântate intră în succesiune:

„Scena 1 (Air: *des Compliments*)
CHIRIȚA (pe canapé):
Iată-mă-s isprăvnicească!
Doru meu s-o împlinit.
Ce vis (bis) frumos și fericit!..." (A., O. V, 440).

Elementele de decor muzical au un rol important în teatrul modern, fie ca melodie de fundal:

„În toată scena aceasta și în cea următoare, până la intrarea mulțimii, se aude marșul și uralele treptat, din ce în ce mai aproape și mai distinct" (I. L.C., T.142),

---

rol în parte" (K. S. Stanislavski, *Bilanț și perspective de viitor*, în *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, vol. 1, antologie, prefață și note de B. Elvin, București, Editura Minerva, 1973, p. 189).

[42] În legătură cu importanța limbajului gestual vezi: G. L. Trager, *Paralanguage. A first approximation*, în „Studies in linguistics", 13, 1958, p. 1–12; Paul Schilder, *L'Image du corps*, Paris, Gallimard, 1968; J. Cosnier, *La communication non verbale*, Paris, Delachaux & Niestlé, Neuchatel, 1984; Marc-Alain Descamps, *Le langage du corps et la communication corporelle*, Paris, P.U.F., 1989.

fie pentru susținerea sau justificarea acțiunilor unui personaj:

„GULIȚĂ: Băbaca are să vie aici!... E! bine-mi pare!... am să-i cânt toată zâua din minavet!" (A., O. V, 374).

Zgomotele, prezente în decor, semnifică sau devin ele însești subiect al textului:

„CAȚAVENCU (răcnind): Stimabile! (Lui Trahanache): Domnule prezident! (Rumoare surdă în fund.)

TRAHANACHE: Stimabile! (clopoțind) aveți puțintică răbdare. (Ghiță tușește cu putere de trei ori)" (I. L.C., T.123).

Liniștea, tăcerea au semnificație la fel de mare ca și muzica și zgomotele, creând tensiune dramatică[43]. Celelalte elemente variabile ale decorului – lumina și umbra[44] – pot exprima relații referențiale ori conative (teatrul expresionist).

Elementele stabile creează arhitectura limbajului dramatic, organizând spațiul și determinând acțiunea personajelor[45], completând-o:

„(Pristanda pleacă spre fund. Tipătescu se întoarce spre Trahanache și coboară. Când Pristanda vrea să iasă prin fund, ușa din dreapta se deschide puțin, Zoe scoate capul, cheamă pe Pristanda: „Pst! Pst!" și închide repede ușa. Tipătescu se întoarce și îl vede pe Pristanda lângă ușa din dreapta.)" (I. L.C., T.73).

În teatrul contemporan valoarea simbolică a elementelor de decor este evidentă, acestea comandând atitudinile personajelor, organizând dialogul, oferind ritm construcției piesei, ca în *Scaunele* de Eugen Ionesco.

Spațiul dramatic este unul care semnifică, sugerează realitatea, fără să o reproducă[46], rămânând un loc închis în care se creează iluzie, într-o lume a imaginarului și a artei:

„MANOLE (în picioare, lângă masă, pune mâna pe chipul mic al bisericii): Povara bisericilor și-o ține pretutindeni cu umilință pământul. [...] Numai pentru minunea mea nu se găsește var destul de tare s-o lege și piatră necuprinsă de blestem..." (B., T. I, 75).

---

[43] Replica lui Hamlet – „Restul e tăcere", urmată de liniște prelungită – are eficacitate maximă și este exploatată în reprezentare.

[44] Aceste elemente pot constitui ele însești subiect dramatic, existând, de exemplu, teatrul chinezesc de umbre. Rolul luminii și al umbrei este mult sporit în teatrul expresionist.

[45] În piesa lui V. Hugo, *Ruy Blas*, apar didascalii amănunțite referitoare la decor, dar, în același timp, autorul însuși observa că, pentru a fi pusă în scenă piesa, sunt suficiente o masă și câteva scaune. În dramaturgia românească sunt exemplificative în acest sens didascaliile din piesele lui Camil Petrescu ori din acelea ale lui G. Călinescu (mai cu seamă *Șun sau calea neturburată. Mit mongol*).

[46] Chiar dacă teatrul naturalist sau cel realist încearcă reproducerea cotidianului, a realității, nu poate fi depășită convenția dramatică, spațiul scenic fiind vizibil delimitat în raport cu sala și în raport cu lumea. Chiar Liviu Ciulei, care preferă realismul în reprezentare, marca limpede spațiul scenic prin celebrul decor în formă de chioșc, folosit la punerea în scenă a *Scrisorii pierdute*.

3. Timpul

Ca şi spaţiul dramatic, a cărui natură este dublă (pe de o parte, spaţiul scenic, unde se desfăşoară şi care condiţionează dialogul dramatic, pe de altă parte, spaţiul extrascenic, aparţinând receptorilor – între cele două manifestându-se o continuă comunicare şi, în acelaşi timp, existând permanent posibilitatea modificării dimensiunilor lor, în sensul că spaţiul scenic se poate extinde, uneori, în sala de teatru etc.), timpul dramatic este de asemenea dual: există un *timp al reprezentării*[47] şi un *timp al acţiunii reprezentate*, între cele două dimensiuni temporale funcţionând o interdeterminare continuă, cu valoare semnificantă[48]. Pe noi ne interesează modul în care apar *în text* elementele temporalităţii şi mijloacele de punere în evidenţă a acesteia.

Asemeni dialogului obişnuit, dialogul dramatic se înscrie într-o durată, numai că, fără caracterul nelimitat al celui dintâi, durata dramatică este finită, are *început*, *mijloc* şi *sfârşit*, se înscrie într-un anumit tempo. La nivelul receptării, lectura unei opere dramatice se apropie mai mult de lectura unei opere lirice[49] decât de cea a unui roman (aceasta putând fi întreruptă fără ca semnificaţia mesajului să suporte modificări, exemplul relevant fiind cel al romanului-foileton). Mai evidentă este continuitatea temporală pentru receptorul spectator, aceasta caracterizând timpul reprezentării, care include şi aşteptarea dinaintea ridicării cortinei, interludiile, antractele, aplauzele etc. Pe de altă parte, împărţirea textului în acte, tablouri, scene ţine seama de raportul de condiţionare existent între durata reprezentării şi durata acţiunilor reprezentate[50]. Acesta este un timp fictiv, simbolic, concentrat sau dilatat faţă de cel real, rămânând în limitele autoreferenţialităţii textului[51]. Mijloacele prin care se marchează temporalitatea în acţiunea dramei pot fi verbale sau nonverbale[52].

---

[47] Timpul reprezentării poate fi diferit ca durată în funcţie de epocă şi cultură.

[48] Dificultatea constă în delimitarea elementelor temporale în text, precum şi în stabilirea unor criterii de delimitare, pentru că timpul poate fi considerat fie ca dimensiune *istorică*, fie ca *timp psihic individual*, fie ca absenţă, adică *atemporalitate*.

[49] Receptarea operei dramatice a fost mai adecvat comparată cu aceea a unei opere muzicale, care trebuie „instrumentalizată", „pusă în timp" pentru a semnifica. Rămâne valabilă comparaţia şi în ce priveşte indicaţiile auctoriale privind tempoul şi intensitatea sonoră, indicaţii pe care autorul dramatic le face sau nu, dar care pot rezulta din textul dialogat şi care, modificate în reprezentare, luminează o parte sau alta a textului, în funcţie de indicaţiile regizorale.

[50] Acţiunea pieselor *Treizeci ani sau Viaţa unui jucător de cărţi* de Victor Ducange şi M. Dinaux sau *Maria Tudor* de Hugo, traduse de C. Negruzzi, este împărţită în *zile*, nu în acte.

[51] Există piese în care se fac referiri explicite la timpul reprezentării în dialog ori la relaţia dintre timpul real şi timpul reprezentării.

[52] Marcarea nonverbală a timpului acţiunii dramatice se face cu ajutorul obiectelor scenice variabile: lumină, umbră, elemente de sinecdocă — frunzele copacilor, florile — machiajul actorilor, măştile, costumele etc.

Cele verbale sunt explicite şi pot trimite la un timp trecut, aparţinând unei acţiuni petrecute în afara scenei sau la un timp viitor[53], prevăzând acţiuni posibile sau anunţând timpul acţiunii actului următor:

1.„FARFURIDI: Trebuie să găsim pe cineva să ni-o dea la telegraf! Aide, Brânzovenescule.
BRÂNZOVENESCU: Numai să nu păţim ceva.
FARFURIDI (impunător): Trebuie să ai curaj, anonimă. Câte ceasuri sunt?
BRÂNZOVENESCU: Cinci" (I. L.C., T. 91).

2.„TRAHANACHE: Ai puţintică răbdare, să vezi... Azi-dimineaţă, pe la opt şi jumătate, intră feciorul în odaie – nici nu-mi băusem cafeaua – îmi dă un răvăşel..." (I. L.C., T. 74)

3.„TRAHANACHE: Aide, mergi la dejun?
TIPĂTESCU: Nu, neică Zaharie, mulţumim, am treabă. Du-te dumneata singur; sărutări de mâini coanii Joiţichii.
TRAHANACHE: Bine, dar la prânz desigur. Deseară eu mă duc la întrunire, trebuie să stai cu Joiţica, i-e urât singură, după întrunire avem preferanţă..." (I. L.C., T. 77).

Indicaţiile referitoare la timpul acţiunii sunt date şi în didascalii. „Începe a însera şi a ninge" (A., O. V, 347), dar sunt mai puţin frecvente decât cele referitoare la tempo.

Alte elemente care marchează timpul acţiunii sunt perioadele de tăcere sau de linişte – timp al pantomimei, anunţat în didascalii:

„La ridicarea cortinei se aud chiote şi pocnete surugeşti. Bariera se ridică şi încep a trece, în fund, vro 16 cai de poştă, care trag o trăsură veche pusă pe tălpi de sanie. Caii intră în culisele din dreapta, dar trăsura rămâne troienită în mijlocul scenei. În coada trăsurii sunt aninate o mulţime de sipete şi cutii; iar pe deasupra lor şade o ţigancă învălită într-o cergă strenţăroasă; ea ţine în mână o cutie de bonete. Pe capră stă un fecior boieresc ţinând în mână altă cutie. Înăuntru se află cucoana Chiriţa, Aristiţa, Calipsiţa şi Guliţă Bârzoi" (A., O. V, 129);

„GĂMAN (agitat) [...] (Se scutură fantastic, împrăştiind din lână nisip şi pământ cu un sunet prelung, sinistru, nearticulat, imită zgomotul ce-l aude sub pământ)" (B,. T. II, 70);

„BOIERII ŞI CĂLUGĂRII: Moarte clăditorului! (Robii năvălesc în biserică, în cel mai mare tumult, clopotul dintr-o dată se opreşte) [...]
MULŢIMEA (amuţeşte dintr-o dată, privind în sus)" (B., T. II, 181)

sau marcat grafic prin puncte de suspensie în dialog:

---

[53] Practic, aceste acţiuni nu au avut loc. Timpul în care „se desfăşoară" este cel al evocării sau al descrierii lor pe scenă. Astfel de artificii sunt frecvente în teatru şi fac parte din *mijloacele de concentrare dramatică*. Modalitatea aceasta de marcare a temporalităţii este indispensabilă în teatrul radiofonic.

„DESPOT: [...] Vreți moartea mea?... Sunt gata!..." (A., O. VI, 158).

În limbajul dramatic mărcile temporalității au importanță maximă, întrucât finalitatea reprezentării este evidentă, dar funcția poetică rămâne activă chiar la nivelul lecturii.

Între mărcile temporalității vom situa și tempoul[54]. Termenul este preluat din muzică și desemnează viteza schimbului de replici. Indicarea tempoului poate fi evidentă și explicită:

„CHIRIȚA: Iaca surdul!... (Răpide) Chirița, Aristița, Calipsița și Guliță Bârzoi ot Bârzoieni" (A., O. V, 349);

„FECIORUL (leneș): Da' că-i chiar în zădar... Nu ne scoate de-aici nici dracu..." (A., O. V, 350).

La fel de explicit apare tempoul prin punctuația utilizată în dialog:

„CHIRIȚA: Ah... Leonaș... te rog... menajarisăște-mă... nu face abuz de slăbiciunea unei gingașă ființi; dacă mă iubești...dacă-ți sunt scumpă... fii delicat... nu mă opri mai mult... lasă-mă să fug... că mă muncește cugetul..." (A., O. V, 448).

Indicarea poate fi implicită, dedusă din lungimea replicii, din sintaxa frazei, simplă sau complexă, din analiza elementelor de prozodie. Astfel, în *Despot-Vodă* de V. Alecsandri, replicile lui Despot sunt cele mai lungi, având o tonalitate sentențioasă, cu sintaxa mai complicată (și datorită legilor prozodice impuse de forma versificată) în raport cu replicile celorlalți. Pe de altă parte, frazele lungi ale vorbărețului Cațavencu, rostite cu emfază oratorică, conțin erori, discontinuități logice și sintactice. În același plan al ambiguității logice se află și frazele lui Dandanache sau cele ale Cetățeanului turmentat, ambiguitate având ca forme de expresie onomatopeea, interjecția, folosirea impersonală a unor verbe etc.:

„CETĂȚEANUL: [...] din vorbă-n vorbă, tura-vura, ne-am abătut pe la o țuică... una – două – trei...pe urmă dă-i cu bere, dă-i cu vin, dă-i cu vin, dă-i cu bere... A făcut cinste d. Naie... l-am băut..." (I.L.C., T. 33).

În cazul tempoului accelerat, apar replicile întrerupte:

„SCAUR (intră prin dreapta, trăgând pe Getta de mână)
Nu vrei să vii? Ian vin, c-avem o socoteală
În față cu preotul.
POSTUM: Ce? Ai vro bănuială
Pe Getta?
SCAUR: Dar?
GETTA: Pe mine?" (A., O. VII, 103).

Aparent, tempoul (ca și suflul și timbrul vocii) – evidente și în analiza textului liric – s-ar situa în afara textului dramatic. Însă, la o analiză atentă, observăm cum acesta nu numai că este prezent *în* text, dar funcționează ca mijloc de realizare și caracterizare a personajelor, pe de o parte și, pe de altă parte, se constituie ca marcă a temporalității.

[54] Așa cum gesturile personajelor și mișcările pe care le fac se încadrează *spațializării limbajului*, tot astfel tempoul intră în domeniul *temporalizării*.

4. Elemente prozodice

Elementele prozodice care caracterizează limbajul dramatic nu sunt observabile doar în textele dramatice în versuri[55], ci ele operează şi semnifică în cadrul oricărui text dramatic. Putem astfel analiza *intonaţia*, *melodia*, *inflexiunea*, *accentul* şi *cantitatea* dialogului dramatic, cu efecte constructive în interpretarea operei în ansamblu. Orice clasificare a acestor elemente (ca însăşi distingerea lor în context) are desigur un caracter artificial şi ţine de economia descrierii limbajului dramatic în sine. Dar, dincolo de interesul nostru legat de precizarea acestor elemente, punctarea şi interpretarea lor pune în evidenţă aceeaşi finalitate a reprezentării[56] şi ajută la realizarea funcţiei poetice.

Mijloacele de punere în evidenţă a elementelor prozodice, la nivelul textului scris, sunt, în principal, cele ale punctuaţiei, în afara indicaţiilor auctoriale explicite.

Intonaţia este efectul sonor al diferitelor tipuri de enunţ, utilizate în teatru: *asertiv*, *interogativ*, *exclamativ*, *prezumtiv*. Însoţită de inflexiune (care are conotaţii afective), generează muzicalitatea unui text dramatic. Elementele prozodice pot fi distinse chiar în dialogul obişnuit, marcând intenţia comunicativă a emiţătorului: starea afectivă, finalitatea enunţului. Se manifestă spontan şi ca mijloace de completare a enunţului lingvistic propriu-zis (putând funcţiona ca paralimbaj, asemenea gesturilor).

În cazul dialogului dramatic – care are în intenţie crearea iluziei unui dialog real, firesc – este evidentă artificialitatea acestuia, *construirea* lui prin chiar necesitatea marcării elementelor prozodice[57]. Mecanismul prozodic este supus nu doar completării sensului, dar mai ales servituţilor unui limbaj *vorbit*, care trebuie să depăşească particularităţile unui limbaj *scris*, fiind unul din principalele mijloace de realizare a oralităţii textului dramatic.

Notam mai sus că în dialogul dramatic nici o întrebare nu rămâne fără răspuns (aşteptat). Adăugăm aici că sistemul enunţurilor interogative, exclamative, prezumtive, asertive ţine de *retorica* limbajului dramatic, având rolul de a susţine conflictul şi de a crea iluzia dramatică. În teatru totul semnifică[58] şi de aceea orice

---

[55] În poetica romantică referitoare la teatru versurile sunt preferate prozei, fiind utilizate mai ales în drame, ca fiind mai adecvate declamării scenice. În *Prefaţa* la *Cromwell*, V. Hugo explică importanţa poeziei în teatru.

[56] Fără a fi analizate din punctul de vedere al ştiinţelor literaturii şi limbii, toate aceste elemente stau în atenţia celor ce pun în scenă textul dramatic.

[57] Modificarea indicaţiilor prozodice auctoriale poate determina modificări la nivelul semnificării, procedeu utilizat frecvent în punerile în scenă contemporane. O replică sau un monolog rostite mai rapid sau mai lent, monoton sau melodic, asertiv, interogativ sau exclamativ îşi modifică semnificaţia, pe de o parte, iar pe de altă parte, schimbă caracterul personajului. Felul în care este rostit numele personajului Zoe de actori diferiţi — Octavian Cotescu, Toma Caragiu, Victor Rebengiuc — sugerează un alt tip de raport între personaje.

[58] „Tout est langage au théâtre [...]. Les mots, les gestes, les objets, l'action elle-même, car tout sert à exprimer, à signifier. Tout n'est que langage" (Romain Weingarten, *L'Ete.*, „L'Avant-scène", nr. 377, p. 9). Şi acel *tout* este prezent în textul dramatic.

enunț – banal în dialogul obișnuit – capătă valoare simbolică, situat fiind de receptorul continuu în *ansamblul enunțurilor* din text.

Supus acestei semnificații de ansamblu, textul suportă tensiuni vizibile la nivelul sintaxei frazei, ce poate fi schimbată în funcție de intonație, ritm, melodie:

„SCAUR: Horațiu, răzbunare!
Ea, sclavă, îndrăznit-a a-mi face-amenințare
De moarte! O clipă, eram chiar înjunghiat.
HORAȚIU: Dar pentru ce?
GETTA (confuză): Stăpâne...
NEERA (lui Scaur, râzând): Și tu te-ai speriat?" (A., O. VII, 106).

Punctuația accentuează sau sacrifică efectele, în favoarea dicției sau în aceea a semnificației textului:

„ZOE (singură; agitată, scoate gazeta și citește): [...] Trebuie să alegem pe Cațavencu. Nu mai încape vorbă, nu mai e vreme de stat la gânduri. Cu un mișel ca el, când ne ține în mână așa de bine, lupta ar fi o copilărie, o nebunie... Fănică... trebuie să se învoiască... trebuie... Ei! ș-apoi mai la urmă Cațavencu poate fi tot așa bun deputat ca oricare altul" (I. L.C., T. 93).

Distincțiile melodice între replicile personajelor sunt marcate fie prin didascalii:

„VADRĂ (în parte): Na și altul!... Aista m-a ucide dacă n-oi grăi! Mări, unde dracu mă găsesc? (Tare) Nu te mânia, măria-ta, dacă nu-ți răspund... Mă tem de ceialalți.
LEONIL: Care ceialalți? (În parte) Ha, ha, ha!... se vede că și-au mai bătut gioc cineva de dânsul. (Tare) Eu îți dau voie să vorbești" (A., O. VI, 116),

fie prin punctuație, fie sintactic:

„CAȚAVENCU: Dă-mi voie... Un om politic trebuie mai ales în niște împrejurări politice ca acelea prin care trece patria noastră, împrejurări de natură a hotărî o mișcare generală, mișcare ce, dacă vom lua în considerație trecutul oricărui stat constituțional, mai ales un stat tânăr ca al nostru..." (I. L.C., T. 99),

față de:

„BRÂNZOVENESCU (care vorbise încet cu Farfuridi): Aide la Trahanache... Aici am aflat tot... Aide...
FARFURIDI: Brânzovenescule, mi-e frică de trădare. Câte ceasuri sunt?" (I. L.C., T. 81).

Pentru că replica exprimă personajele, inflexiunile și formulele false sunt accentuate pentru simplificarea receptării, mai ales în comedie:

„ZOE: Atunci... (înecată) lasă-mă, lasă-mă în nenorocire... lasă-mă să mor de rușine... Omoară-mă pe mine, care te-am iubit, care am jertfit tot pentru tine..." (I. L.C., T. 95).

Pe de altă parte, în textele dramatice contemporane, elementele prozodice își schimbă funcția denotativă, devenind mărci ale ironiei, ale interiorității sau ale absurdului:

„NICOLLO: Și ce dacă se lucrează din greu?
FILIPPO: Nicollo, băiatule, nu te amăgi. Ți-o spun pe față, dar ți-o spun ca un frate. Ăștia n-or să te ia.
NICOLLO *enervându-se*: De unde știi tu că n-or să mă ia?
FILIPPO: Omule, ăstora le trebuie ceva viu, ceva cu prestanță. Să fim serioși, uită-te la tine. Tu ești o umbră de acuma, tu nici nu te mai vezi în arenă...
NICOLLO: Poate-ți dau una!" (V., A. 17).

În uzul limbii există trei tipuri de accent: normal, afectiv sau emoțional și intelectual. Cel din urmă apare mai rar în textele dramatice și este utilizat pentru efectul comic, în general:

„SLUJITORUL [...]: (Tare) Cum zâșăși, cucoană?
CHIRIȚA: Iaca surdu!... (Răpide) Chirița, Aristița, Calipsița și Guliță Bârzoi ot Bârzoieni [...]" (A., O. V, 349).
SLUJITORUL (în parte): Crița, Răstița, Lăpșâța și Gurluiță Brânzoi! Da' a dracului nume!..." (A., O. V, 350).

Accentul afectiv are însă un rol important, creând tensiune dramatică:

„ÎNTÂIUL: Ceea ce faci e în zadar. Ea nu mai trăiește.
MANOLE [...]: Nu — mai — trăiește — Nu — mai — trăiește —. V-a slăbit glasul și vouă... Acum stați — acum vă este ușor, acum nu mai plecați. [...] (blând și nespus de trist) Frați zidari — spuneți-mi. Acum a încetat — acum vaierul a încetat — spuneți-mi. Nu — nimic — Manole — unde-i? — Acum — oh — da — odată o stea — în mâinile mele țineam — s-a jucat cu noi de-a moartea" (B., T. II, 163–164).

În limbajul dramatic, accentul este creator de ritm prin succesiunea enunțurilor accentuate și descendente, prin modificarea tonalității[59]. Utilizarea accentului normal (în text și pe scenă) contribuie la sugerarea realului[60].

În ce privește cantitatea ca element prozodic, ea are numai funcții stilistice, intrând în sistemul retoric al limbajului dramatic. În text, este marcată tot prin punctuație, care notează și rupturile sintactice[61] ori cezurile din replică:

„IBIS (în taină): Augure, spune-mi, la via mea turbare,
poți tu să-mi faci complice Infernul?
HILLARIUS: Pot ... plătit" (A., O. VII, 133).

---

[59] Dialogul tandemului Farfuridi–Brânzovenescu ritmează textul lui Caragiale, cei doi comportându-se ca niște păpuși ale unui orologiu, emițând regulat și rigid ora, creând comicul.

[60] Sunt cunoscute teatralizările realizate de studiourile BBC ale pieselor lui Shakespeare, în care limba engleză este rostită cu accentul limbii vorbite în țara în care autorul situează acțiunea ori măcar sugerează acest accent.

[61] Tirada lui Ștefan cel Mare din *Apus de soare* de Delavrancea este un bun exemplu pentru acest mod de expresie a cantității.

Gesturile vocale (exclamații, interogații) prelungesc sau scurtează cantitatea sonoră (imaginată la lectură, perceptibilă auditiv în reprezentare), având întotdeauna efecte în semnificare:

> „GĂMAN [...] a — u, a — u, a — u!!! Râcâie subt pământ, a — u, departe, subt munte!!! Și în împărăția de subt picioare vr — vr, vr — î — î — î — î!!! A — u, a — u! (se scutură enorm, sare pietriș din lână pe pergamente) Le dârdâie dinții — se scufură necuratele, o, o!" (B., T. I, 70).

5. Acțiunea și situația

Subdivizarea textului dramatic este determinată nu numai de relația cu timpul reprezentării, ci mai ales de substanța operei, acțiunea și situația, la care se face continuu referire în dialog și care sunt exprimate, realizate, prin dialog[62], pentru că, în limbajul dramatic, comunicarea lingvistică este permanent legată de acțiune și efectul acesteia, de unde se naște și semnificația textului:

> „ANCA: Ceasul socotelii. Stăi drept... adună-ți mințile câte le mai ai și răspunde la ce te-oi întreba... Pentru ce l-ai omorât?
> DRAGOMIR (înecat de ciudă până la lacrimi): Nu! Nu l-am omorât eu!... N-ai fost tu aicea? N-ai văzut tu?
> ANCA: Nu pe Ion... pe Ion lasă-l... De altcineva îți vorbesc eu acuma..." (I. L.C., T. 240).

Textul dramatic, spre deosebire de acela epic, nu prezintă (decât în cazuri rare) acțiunile și situațiile prin intermediul unui narator care să relateze la persoana a treia: acestea sunt realizate direct de personaje (ale căror gesturi și atitudini nu sunt neapărat indicate sau comentate în didascalii de autor) prin comunicare lingvistică (dialogul creează acțiune). Astfel că există, la extreme, două posibilități: una în care acțiunea piesei constă în evocarea altor acțiuni, ca în teatrul „static" cehovian[63], ori în nonacțiune; și o alta, în care acțiunea abundă și schimbarea rapidă a situațiilor dinamizează dialogul, cum se întâmplă cel mai adesea în comedie.

Acțiunile și situațiile sunt gândite ca etape de rezolvare a conflictului și a raporturilor de forțe dintre personaje, dar, încă de la prima scenă a unui text (cu rol expozitiv), este introdusă tensiunea dramatică în vederea captării atenției receptorului și a pregătirii lui pentru urmărirea (și, simultan, re-construirea) conflictului. Uneori, acțiunea este pusă în evidență chiar de la început:

---

[62] Fie prin utilizarea unui timp trecut, al evocării (se consideră că perfectul compus ar fi timpul tragediei; de altfel, o analiză a genurilor și speciilor literare din perspectiva temporalității este posibilă), fie prin aceea a timpului prezent, al acțiunii.

[63] Vladimir Nabocov parodiază acest tip de teatru într-o piesă tradusă în românește și adaptată pentru teatrul radiofonic: *Evenimentul*. În replicile personajelor se fac referiri explicite la teatrul lui Cehov și, în stil postmodern, finalul piesei devine, prin intermediul dialogului personajelor, o „teorie literară" care explică transformarea „evenimentului" într-o piesă de teatru. Autorul însuși se identifică, în final, cu unul dintre gemenii care apar *ex machina*.

„GHEORGHE: ...E greu să scape, firește... dar se-ntâmplă... așa fac mai toți câți scapă: dintru-ntâi s-arată pocăiți, se prefac proști, se dau tot cu binișorul, și odată, când le vine bine, p-aici ți-e drumul...
DRAGOMIR: Adică și ăsta era șiret... se prefăcea... (Zâmbind) Am înțeles!
GHEORGHE: Știu eu?
DRAGOMIR: Fugi, mă, d-acolo!" (I.L.C., T. 209).

Alteori, acțiunea urmează după parada (verbală) a personajelor:

„IORDACHE (șade pe un scaun și dă un brici pe piatră, fredonând): «Și mă cere, mamă, cere. — Cine dracul te mai cere? — Și mă cere d-un bărbier...»
PAMPON (intrând prin fund): Aici este frizăria lui d. Nae Girimea?
IORDACHE (sculându-se politicos): Da, poftiți... Barba? Părul?
PAMPON: Nimic..." (I. L.C., T. 149).

Tipul de piesă poate influența modul de desfășurare a acțiunii, astfel încât poate apărea punctul culminant la începutul piesei (*O scrisoare pierdută*), alteori el coincide cu deznodământul (*Năpasta*). Rezolvarea conflictului poate fi închisă (*Chiriția în provincie*), deschisă (*Avram Iancu* de L. Blaga) ori multiplă (*Chiriția în Iași sau Două fete și-o neneacă*).

Legătura între acte (scene, tablouri) se face prin replică, iar replica finală poate transforma întregul text sau poate conferi o grilă a receptării (retrospective):

„CAȚAVENCU [...] Iată avantajul progresului! Iată binefacerile unui sistem constituțional!
PRISTANDA: Curat constituțional! Muzica! Muzica!" (I. L.C., T. 145).

În *commedia dell'arte* și în teatrul elisabetan finalul înseamnă ruperea iluziei dramatice și intrarea într-un dialog convenționalizat, manierizat, de tipul *Plaudite, homines!*, cu publicul (această situație apare și în vodevilurile lui V. Alecsandri), acest tip de final fiind preluat din comedia antică. Finalul textelor moraliste ori educative este explicit și descriptiv, în vreme ce în teatrul contemporan finalul prelungește textul în realitate, astfel încât cortina care „cade repede asupra tabloului" nu mai funcționează ca graniță între două lumi distincte.

Există situații în care o replică poate funcționa ca *mise-en-abîme* a întregului text, explicând acțiunea în ansamblu:

„ANCA (sculându-se): Știu... La un an ai venit și mi-ai zis: «Anco, nu-ți mai trăiește bărbatul, mă iei?» Vorba ta și glasul cum mi-ai spus-o mi-au dat un junghi pân inimă; nici nu te luam altfel, că mi-erai urât; de-aia te-am luat, ca să te aduc în sfârșit aici. De la început te-am bănuit. Tot ce-ai făcut pe urmă, întâi grija de sufletul răposatului, apoi spaimele și turba ta când îți pomeneam de el, vorbele tale fără șir tot de omorâtori și de termenele până când începe pedeapsa, și visurile tale cu capete de morți care te mușcă, și câte altele puneau mai mult temei bănuielii mele. Mai întâi, mă hotărâsem să te curăț — ba era să bag și alt suflet în păcat! —

pe urmă am stat să mă gândesc mai bine. [...] (Pauză.) Te-am judecat, te-ai mărturisit, trebuie să-ți dau acuma pedeapsa ce ți se cade c-ai răpus pe omul ce mi-era drag ca lumina ochilor, tu, care mi-ai fost urât totdeauna..." (I. L.C., T. 241).

Alteori situațiile sunt în așa fel construite încât același enunț are semnificații diferite pentru personaje și pentru receptor, lector sau spectator. De altfel, dialogul dramatic semnifică total numai pentru autor și receptorul continuu (lector, spectator), fiind numai parțial decriptat de personaje, pentru care dialogul funcționează după legile unui dialog obișnuit sau, cel puțin, aceasta este intenția autorului atunci când dorește să creeze iluzia realului:

„CHIRIȚA: Sub șărvet?... (Azvârle șervetul și găsește răvașul în palma lui Ion) Bată-te cucul, mangosâtule!... Ian videți, mă rog, c-o făcut cu totul dimprotivă!..." (A., O. V, 424).

Personajul dramatic se distinge de celelalte personaje literare prin câteva trăsături caracteristice: este personaj concentrat, tipizat, funcționând ca o „voce" în text, în sensul că își face cunoscută, parțial sau în întregime, biografia prin dialog. Aflându-se în continuă acțiune, el este orientat permanent către interlocutor (celelalte personaje sau publicul, care nu răspunde niciodată, ci doar reacționează), așteptând să fie pus, la rândul său, în evidență.

Textul dramatic este scris pentru rostire, pentru reprezentare, dar nimeni nu vorbește ca pe scenă, nimeni nu ține tirade[64], mai ales în fața morții:

„DESPOT (privind în fața tuturor cu mărire): [...]
Vreți moartea mea?... Ucideți!... Dar eu, tristă victimă,
Istoria Moldovii vreu s-o scutesc de-o crimă,
Să nu poarte stigmatul în ziua renvierii
Că a plătit cu moarte pe Despot, Domn al țării.
(Scoțându-și corona de pe cap și aruncând-o)
Mi-arunc din cap corona! Din mână sceptru-mi scot...
Nu mai sunt Domn!... acuma ucideți pe Despot!
(Toți rămân încremeniți.)" (A., O. VI, 777-778).

Însă limbajul dramatic se înscrie într-un stil aparte, în care totul este selectat, combinat, modificat, conform semnificației finale; elementul mobil și viu din scenele teatrale este *premeditat* și *construit*.

Deosebirile între limbajul dramatic și cel al rostirii obișnuite se fac tocmai din perspectiva preorganizării și a construirii dialogului, care are început, mijloc, sfârșit, este repetabil și presupune valoare estetică. Astfel că orice element utilizat implică funcție poetică și valoare stilistică, fiind selectat intenționat de autor. Remarcăm faptul că, în comedie, enunțurile interogative sunt mai frecvente decât într-o tragedie sau într-o dramă. În cazul din urmă interogațiile nu pot primi răspuns și accentuează tensiunea dramatică:

[64] În tiradă, elementele orale sunt foarte puține: apostrofurile lirice, expresiile *terre-à-terre*, tonul „familiar" subliniază distanțarea față de textul scris, dar și față de vorbire.

„ANCA: Râzi? Nu tu, da cine? [...] Asta ce e? Sângele ăsta al cui e? Nu-i sângele lui Ion?..." (I. L.C., T. 238).

6. Accidente şi deformări ale limbajului

Acestea au o dublă funcţie în limbajul dramatic: sugerarea limbajului vorbit şi caracterizarea personajului în a cărui replică apar. Sunt observabile *replicile întrerupte*:

„ANCA (suind la Gheorghe; foarte repede şi şoptit): Mergi în sat, ia pe primar şi oricâţi oameni găseşti, spune că te-am trimes eu pentru un omor... şi vino cu ei...

GHEORGHE: Ce e?

ANCA: Mergi, îţi spun.... O să vezi...Vino iute!" (I. L.C., T. 68),

limbajul familiar:

„PRISTANDA: Cum vă spuneam, coane Fănică (se apropie), aseară, aţipisem niţel după-masă, precum e misia noastră... că acuma dumneavoastră ştiţi că bietul poliţai n-are şi el ceas de mâncare, de băutură, de culcare, de sculare, ca tot creştinul..." (I. L.C., T. 68),

utilizarea interjecţiei, greşelile de vocabular sau cele gramaticale:

„IPINGESCU: «... până ce nu vom avea un sufragiu universale. Am zis şi subsemnez! R. Vent., studinte în drept şi publicist.»" (I. L.C., T. 18),

ticurile verbale (permanenta replică a lui Trahanache — „Ai puţintică răbdare...", răspunsul „curat" al lui Pristanda, răspunsurile lui Farfuridi legate de oră etc.), *elementele regionale*:

„CHIRIŢA: Nu ţi-am zâs să mi le faci subţâri?... Ian vezi cum mi le-ai meşterit... Parcă-s buzdugane de vel-armaş din vremea domnilor greci!...

ŢIGANCA: Da' lasă, cuconiţă, că-s tocmai cum trebuie... Doar ţi-am mai făcut eu pământufuri şi badanale de sprâncene.

CHIRIŢA: Cum ai cârâit?..." (A., O. V, 365),

atribuirea unor defecte de vorbire etc.:

„DANDANACHE: Da' de deranz... destul! Închipuieşte-ţi să vii pe drum cu birza ţiniţi postii, hodoronc-hodoronc, zdronca-zdronca... stii, zdrunţinat!... si clopoţeii (gest)... îmi ţiuie urechile..." (I. L.C., T. 129).

Caracterizarea prin limbaj a personajelor este specifică teatrului, dar eficacitatea utilizării accidentelor şi deformărilor este maximă în comedie[65]. Utilizarea faptelor de polisemie, omofonie, ambiguitate în text prelungeşte quiproquoul din situaţiile dramatice:

„TRAHANACHE: Să-mi dai voie să nu te crez. Un om competent, care a făcut servicii partidului, judeţului, ţării... şi mie, ca amic, mi-a făcut şi-mi face servicii, da!... şi să veniţi d-voastră, tot din partid (cu ton de mustrare aspră) şi să bănuiţi că... să vă pronunţaţi cu astfel de cuvinte neparlamentare... Îmi pare rău..." (I. L.C., T. 89).

---

[65] Iorgu Iordan, *Limba „eroilor" lui I. L. Caragiale*, în *De la Varlaam la Sadoveanu*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1958, p. 357–409.

7. Înlănţuirile verbale

Textul dramatic se constituie ca un şir de replici, de „intervenţii" ale diferitelor personaje şi are eficacitate numai în cazul în care aceste dialoguri sunt receptate ca înlănţuiri. Acest lucru este uşor de realizat, de vreme ce fiecare replică este determinată de cea (cele) anterioare, influenţând, la rândul său, pe cea (cele) care urmează.

Un mijloc de creare a absurdului în textele moderne este renunţarea la interdeterminarea logică (şi referenţială) a replicilor. În acest caz, textul se constituie dintr-o înşiruire de replici de sine stătătoare, notând existenţa unor personaje egocentrice (golite în fapt de personalitate şi funcţionând asemeni marionetelor) care nu comunică. În ansamblu, acest tip de text se constituie ca metaforă a noncomunicării.

O analiză a textului dramatic, din perspectiva tipurilor de enunţ folosite, demonstrează funcţionarea interogaţiilor şi a implorărilor ca figuri ale limbajului (generatoare de dialog şi, deci, de acţiune).

La alt nivel, înlănţuirile specifice limbajului dramatic pot fi analizate în relaţiile interpersonale (notate de pronumele personal ori de persoana verbului). Astfel, *eu* şi *tu* se opun lui *el*, ca personaj absent, dar prezent la receptarea dialogului. Textul este concentrat pe raportul între *eu* şi *tu* (ca interlocutori).

În limbajul dramatic activitatea conversaţiei este simbolică şi este receptată de un al treilea, faţă de care nu se mai ascunde nimic, întâi autorul şi apoi receptorul, care reconstruieşte mereu esenţialul din activitatea dialogică şi cunoaşte sensul exact al dialogului receptat în ansamblu[66]:

> „BRÂNZOVENESCU: Nu-nţeleg.
> FARFURIDI: Cum nu-nţelegi? La unsprezece fix...
> BRÂNZOVENESCU: Nu, frate, nu-nţeleg daravelile astea cu opoziţia! Tu ai văzut pe Trahanache întâi, pe urmă pe madam Trahanache, şi eu adineaori am văzut pe poliţaiul, pe Ghiţă, intrând la Caţavencu..." (I. L.C., T. 79).

În textul dramatic apare astfel un dublu joc: între *eu* şi *tu* (interlocutori), între *interlocutori* şi *receptorul* care percepe gândurile şi vorbele tuturor personajelor, conştient fiind că acest lucru este posibil numai datorită faptului că participă la o convenţie. Problema relaţiei interpersonale[67] este comentată în cadrul lingvisticii ca *factum* privitor la raportul de semne al oricărei limbi. Capacitatea locutorului de a se pune pe sine drept subiect, impunând persoana a doua celui care i se adresează, de fapt relaţiei dintre *eu* şi *tu*, este considerată drept punct de naştere a limbii, ca mijloc de comunicare[68].

---

[66] Cf. Francis Jacques, *Dialogique. Recherches logiques sur le dialogue*, Philosophie d'aujourd'hui, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

[67] Cf. M. Bahtin, *Poetica lui Dostoievski*, Bucureşti, Editura Univers, 1976.

[68] Cf. Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

8. Concentrarea efectelor

În limbajul dramatic relația între text și reprezentare impune trăsături specifice textului scris, astfel încât eficacitatea sa să fie maximă în reprezentare. De aceea autorul dramatic încearcă să mărească această eficacitate prin crearea și concentrarea efectelor dramatice. Elementele de creare a efectelor apar în replici, augmentarea lor fiind posibilă prin didascalii și prin elemente ce trimit la paraverbal. Spre deosebire de celelalte limbaje literare, limbajul dramatic concentrează[69] aceste efecte (aranjate în ierarhii) conform intenției auctoriale de influențare a receptorului și potrivit economiilor reprezentării (într-un timp și un spațiu determinate).

Există astfel în text așa-numiții „timpi morți", *falsul dialog*, în care unul dintre interlocutori are rolul de a stimula discursul celuilalt[70] (relația este vizibilă între protagonist și confident) ori *replicile de prezentare* a celorlalte personaje: („SPIRIDON /singur, intră din dreapta făcându-și o țigară)/: Măăă! Al dracului român și jupânul nostru! Bine l-a botezat cine l-a botezat «Titircă Inimă rea». Ce are el cu mine?" /I. L. C., T. 18/) ori cele de *concentrare a situației*[71], ca în replica finală a Ancăi din *Năpasta*.

9. Forme ale limbajului dramatic

Monologul și aparteul, pe de o parte, tirada și sentența, pe de altă parte, sunt forme prin care limbajul dramatic se distanțează de celelalte limbaje, având funcția de a realiza și concentra efectele, de a dinamiza sau de a prelungi acțiunea, operând ca artificii ale veridicității, în interiorul textului, mărindu-i eficacitatea.

Monologul și aparteul sunt moduri de exprimare a interiorității, deosebirile dintre ele fiind date de dimensiune și de explicarea funcției conative în relația cu receptorul (lector sau spectator), mai intensă în cazul aparteului (care presupune complicitatea receptorului, captarea bunăvoinței acestuia și utilizat cu preponderență în specii comice), mai convențională în cel al monologului (în care personajul, singur în scenă, își exprimă gândurile dinaintea publicului; este specific speciilor grave — tragedia, drama). Tirada (deosebită de monolog prin faptul că personajul se adresează tuturor celorlalte personaje într-un discurs cu mesaj patriotic ori moral-educativ) și sentența evidențiază artificialitatea limbajului dramatic în raport cu limbajul vorbit, caracterul său convențional și premeditat.

---

[69] „Une des caractéristique principales du langage dramatique, la concentration des effets. À la limite, on peut dire que dans certains textes tout est effet..." (P. Larthomas, *op.cit.*, p. 284).

[70] Dialogul Jupân Dumitrache — Ipingescu din *O noapte furtunoasă*; replicile personajului Ștefan cel Mare față de ale tuturor celorlalte personaje din *Apus de soare*.

[71] Împreună cu replicile de prezentare a celorlalte personaje, acestea formează așa-numitul „decor vorbit", comparabil cu didascaliile sonore din teatrul radiofonic (cf. Mariana Net, *art.cit.*, p. 367).

Aceste forme ale limbajului pot apărea şi în alte genuri. Specificitatea lor în cadrul limbajului de care ne ocupăm este conferită de context[72] şi de finalitatea textului dramatic.

Într-o analiză comparată a unor texte aparţinând celor trei genuri literare, epic, liric, dramatic, observăm în cazul fiecăruia prezenţa elementelor spaţio-temporale, ale mişcării, ale gestualităţii, ale relaţiilor interpersonale ale personajelor, dar, în textul dramatic, aceste elemente sunt selectate şi combinate intenţionat, fiind concentrate şi orientate spre reprezentare, într-o organizare a lor pentru dezvăluirea, evoluţia şi rezolvarea conflictului, prin intermediul personajelor în acţiune.

Acesta este „modelul", imaginea generală a limbajului dramatic. Acestea sunt mărcile limbajului, prezente, cu diferenţe specifice, în orice piesă de teatru, indiferent de epoca în care a fost scrisă.

O evoluţie, o cristalizare a acestui mod de exprimare artistică există, fireşte: de la primele reprezentări care însemnau *evocarea* zeului (personaj) şi a faptelor sale (timpul trecut) la piese în care totul se desfăşoară *în prezent, hic et nunc* (din punctul acesta de vedere comedia se transformă mai repede), şi *personajele acţionează*. De la primele concursuri de teatru şi până la *Poetica* lui Aristotel, limbajul dramatic s-a definitivat şi nici nu a mai suportat schimbări de esenţă (fără ca aceasta să însemne „moartea" genului), deoarece, „ca şi liricul şi narativul, dramaticul este o colecţie ierarhizată şi instituţionalizată de procedee, deci o serie finită şi descriptibilă de mecanisme şi convenţii, susceptibile de manifestare printr-un limbaj cu caracteristici specifice, care se pot combina într-un număr teoretic infinit de variante"[73].

Desacralizat, teatrul şi-a continuat existenţa ca specie literară cu trăsături specifice[74]. A reuşit totuşi să-şi păstreze „magia" datorită faptului că, prin reprezentare, permite desfăşurarea în realitate a unei lumi secunde, imaginarul se concretizează, concurând realitatea şi oferind receptorilor iluzia realităţii în esenţa sa. „Urme" ale teatrului cu funcţie mitică şi/sau magică se păstrează în folclor.

ABREVIERI BIBLIOGRAFICE

A., O. V, VI, VII = V. Alecsandri, *Opere*, V, VI, VII, *Teatru*, ediţie critică de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, Bucureşti, Editura „Minerva", 1977, 1979, 1981.

B., T. I, II = Lucian Blaga, *Teatru. Proză*, I–II, antologie, prefaţă şi bibliografie de George Gană, Bucureşti, Editura „Albatros", 1972.

[72] Cf. Michael Riffaterre, *Fonctions de cliché dans la prose littéraire conventionelle*, în „Cahiers de l'A.I.E.F.", martie, nr. 16, p. 81–95.

[73] Mariana Neţ, *op.cit.*, p.365.

[74] „Textul dramatic este deci o colecţie neapărat ierarhizată de semnale ale unei lumi virtuale, este proiecţia unui act de comunicare şi/sau a unui act de discurs, nu numai rezultatul acestora [...], orice lectură a unui text aflat sub incidenţa dramaticului fiind în primul rând o reprezentare a acestuia" (*ibidem*, p. 366).

I. L. C., T. = I. L. Caragiale, *Teatru*, ediție îngrijită de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, București, Editura „Minerva", 1976.
V., A. = Matei Vișniec, *Angajare de clovn*, în *Cea mai bună piesă românească a anului 1991*, București, Editura „Unitext", 1993.

LE LANGAGE DRAMATIQUE

RÉSUMÉ

L'ouvrage met en discussion des traits distinctifs de ce langage, de ceux qui s'ensuivent d'un élément spécifique: la finalité de la représentation. Par conséquent, dans le texte dramatique écrit il y a des marques de la représentation, qui lui confèrent son individualité par rapport aux autres types du langage littéraire.

Institutul de Filologie Română
„A. Philippide"
Iași, str. Codrescu, nr. 2